

Ursprüngliches Zeichnen: Notizen zum Schriftbild für Ines Spanier.

Felix Ensslin

„Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werden als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein.“

(Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*)

Gerne komme ich der Anfrage nach, mich an einem Akt der Übersetzung zu beteiligen, der die Ursprünglichkeit jedes kreativen Aktes als Übersetzungsakt thematisiert. Ursprünglichkeit heißt hier nicht Originalität – im Gegenteil: Es ist gerade die Stärke der zeichnerischen Praxis von Ines Spanier, sich weit jenseits solcher banaler Fragen buchstäblich in die Arbeit zu stürzen. Das hat durchaus die Seite einer Obsession, aber es ist gerade die Frage: Besessenheit wovon und wodurch? Ines Spanier kann monatelang an einer einzigen Zeichnung sitzen – oder stehen: viele sind so groß, dass sie an der Wand angebracht werden müssen –, die nichts anderes zeigt, vermeintlich, als ein Vorgefundenes. Ein Rohr, durch das in einem Haus Wasser geführt wird, die Haut einer Frau, die in Ausschnitten und mit jedem einzelnen Haar gezeigt wird, die Oberfläche einer Tischplatte oder eben: die Schriftzeichen der Brailleschrift, wie sie beispielsweise im Bus auftauchen. Das Zeichen der Vermittlung: die Schrift, am Ort der Öffentlichkeit: im Bus. Und doch bleibt beides rätselhaft, und vielleicht nicht nur für den der Brailleschrift unkundigen. Spanier thematisiert hier offen die Bildlichkeit der Schrift. Und gibt uns damit einen anderen Blick auf das Schriftbild an sich, das sich hier als ursprünglich seiner Vermittlungsfunktion beraubt offenbart. Ich selbst kenne Brailleschrift nicht. Ich weiß nicht, ob etwa metatextliche Verfahren wie die Kursivierung fremdsprachlicher Begriffe eine Entsprechung haben. Auch kenne ich die grammatische Struktur der Brailleschrift nicht: welche Gesetzmäßigkeiten wird diese Schrift weit jenseits aller Vorstellungen des Schreibenden ins Werk setzen? Auch hier ist gerade die zurückgezogene und in sich versinkende Arbeitsweise von Ines Spanier vielleicht ein Anzeichen, ein Symptom: Für die Entleerung jeder Absicht und die Automatik der Wiederholung in der ursprünglichen Zeichnung von Gegebenem. Es ist ein fast a-subjektiver Vorgang, die Übertragung eines Textes von einer Form in die andere, fast wie ein Kopist, der die Sprache nicht spricht, die er vervielfältigt. Soweit mir bekannt ist, hat auch Ines Spanier nicht zuerst Brailleschrift gelernt, um dieses Buch zu schreiben, zu zeichnen. Als Kopistin *par excellence* zeigt sie auf, dass gerade darin eine ursprüngliche Arbeit liegt, so etwas wie ein ursprünglicher Kommentar.

1.

Die jüdische Tradition – zumindest die rabbinische – gibt uns einen Zugang zum Problem des Schriftbildes. Schrift ist heilige Schrift, wenn sie kanonisiert ist und kodifiziert. Das heißt, immer dann, wenn sie mit einer Tradition und Gesellschaft im Austausch steht, deren Stifter sie in gewisser Weise darum ist, weil die Schrift alles, was dieser Gesellschaft wissenswert erscheint, enthält. Die Geschichte, die Weisheit, die Richtersprüche, die Gesetze, alle möglichen individuellen und gesellschaftlichen Situationen sind in der Schrift enthalten. Allerdings sind sie enthalten eben als Schrift und diese ist niemals nur identisch mit sich und ihrer Aussage: sie ist, zumindest für uns als *parlêtre* (J. Lacan), als Sprechwesen nach dem Sündenfall also, immer polyvalent, mehrdeutig, sogar dunkel. Die Schrift ist in ihrem Schriftsinn nicht unmittelbar zu erfassen, sie öffnet sich nicht in unmittelbare Gewissheit auf

ihre Bedeutung hin. Die Schrift, in der eine Kultur gründet und zwar in dem Sinne, dass sie diese Schrift bewahrt, ist also etwas Gegebenes. Sie ist in sich identisch, die Kommentare und Reaktionen auf sie ergänzen die Schrift nicht an sich, sondern für uns, weil in dieser der Schrift in gewissem Sinne äußerlichen Ergänzung unser Zugang liegt. Das bedeutet aber, dass die Schrift in ihrer Gegebenheit auch dunkel ist – und bleibt? – durch diese „Entzogenheit des Sinns“ (P. Schäfer). Die protestantische Tradition des Christentums wird diese Dualität auf eine affektive Seite hin auflösen, wenn sie beklagt – klagt sie dabei nur? – dass in der Buchwerdung der heiligen Schrift der Tod Gottes bereits angelegt sei.

2.

Die Klage führt die protestantische und damit moderne Tradition an die Oberfläche, weil sie dem Satz des Paulus buchstäblich zu folgen glaubt: „Der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig“ (2. Kor. 3,6). Dem lebendigen Inhalt des Glaubens – oder, säkularisiert: der menschlichen und mitmenschlichen Intention des Schreibenden, des Künstlers, des Liebenden, des Gesetzgebers, etc. – hält diese Tradition die Unmöglichkeit entgegen, diesem Feuer, dieser Intensität, dieser Singularität in Affekt und Erfahrung genüge zu tun. Kurz: In der Moderne kommt das Schriftbild zu Tage als der Ort eines Problems: Das Medium kann durch seine Anbindung an das Allgemeine (es ist ja ein Medium zur *Vermittlung*) das je Besondere, das ganz und gar Singuläre, niemals fassen. Man kann schon erkennen, wie eine Reaktion auf dieses Problem aussehen wird: Die Kunst soll angesichts dieser Unmöglichkeit Abhilfe schaffen, indem sie der notwendigen Nüchternheit der Schrift das Bild entgegen setzt. Aber das Schriftbild widersetzt sich dieser Heilung durch Zweiteilung.

3.

Im scholastischen Mittelalter ist dieses latente Problem nicht mit der Schärfe zu Tage getreten, wie dies in der Neuzeit der Fall wurde. Die Klage, dass die Schrift gegenüber der lebendigen Rede „ein Missbrauch der Sprache“ sei (J.W. Goethe) hat zwar alte Wurzeln; und bekanntlich hat schon Platon die Schrift als Gedächtnisstütze abgelehnt, da durch die unkontrollierte Verbreitung von Geschriebenem – und damit die potentielle Verallgemeinerung von Lesenden ebenso wie Schreibenden – die Eindeutigkeit des Gemeinten und Gesagten nicht mehr von der Einheit des Sprechenden mit dem Autor der Rede garantiert werden könne. Aber in der mittelalterlichen Tradition des Abendlandes, welche die Schriftkultur der Griechen und der jüdischen Tradition durch den Umweg des antiken Christentums in sich vereinte, wurde die Spannung, die von der Schrift ausgeht, noch dadurch gebannt, dass man das Schriftbild in seinen Bestandteilen getrennt betrachtete und als getrennt dachte. Im scholastischen Mittelalter bezogen sich die Begriffe *literati* und *illiterati* auf zwei Teile die zusammen ein Ganzes ergeben. Die Literaten legten die lateinische Schriftkultur aus, die Bilder öffneten den gleichen Inhalt mittels volkstümlicher Bildkultur. Dem auch dem Judentum zugehörige Ikonoklasmus, der noch im Byzanz des frühen Mittelalters Urstände feierte (und dann wieder im Calvinismus), wurde auf diese Weise der Zahn gezogen. Schriftbild, Schrift und Bild, Bild und Schrift: sie alle bezogen sich als Vermittlung auf das Eine, auf das Sein, auf Gott. Auch wenn jedes Medium für sich die Grenze der Sterblichkeit und Sündhaftigkeit nicht aufheben konnte, so ergaben sie zusammen doch ein Ganzes der Vermittlungsformen: Sehen und Hören, Lesen und Schauen waren die in sich hierarchisierten Formen des Zugangs zum göttlichen Heilsplan – die Schrift war näher zu Gott als das Sehen der Bilder, welches näher an der Materie war – aber beides war Teil eines Ganzen und daher in sich nicht gegensätzlich.

4.

In den Kämpfen um die Ästhetik, welche die gesamte Neuzeit und die Moderne begleiten, spiegelt sich dann eine gespenstische und unmögliche Wiederkehr dieser Einheit wieder.

Nachdem Protestantismus, Aufklärung und Wissenschaft und die sie begleitenden sozialen Veränderungen zu einer Dominanz der Schrift geführt hatten, in dem die Menschen nur durch das Erlernen des Alphabets, des Lesens und Schreibens, überhaupt zu Mitgliedern der Gesellschaft und Teilnehmern an ihren Lebenssphären werden konnten, entwickelte sich auf der anderen Seite eine Gegenbewegung. Diese sah in der vorschriftlichen oder sogar anti-schriftlichen Sprache der Bilder eine Form unmittelbarer Vermittlung von Wesentlichem: von Schönheit und Wahrheit. Der tödlichen und rationalen Schrift wurde die Lebendigkeit des Bildes gegenübergestellt, das, so z.B. bei Lessing, schon durch sein Medium (Malerei) dem Schönen verpflichtet war, während die Schrift auch die Aufgabe hatte, das Böse, Groteske, Traurige, kurz: die Abkömmlinge des Todes, zu vermitteln. Die Ästhetik von Baumgarten über Kant zu Schiller bis Schelling wird dann ein Ort sein, an dem die Sehnsucht sich artikuliert, jenseits dieser Trennung wieder zu einer Einheit zu kommen, in der unbelästigt von den Trennungen und Tötungen des Buchstabens eine neue und trotz der Neuheit natürliche Einheit zu erleben sei: Die Einheit mit der Natur, Topos der Vorschriftlichkeit der Romantik, der doch vermittelt wurde durch die Schrift.

5.

Die Einheit oder besser: der Wunsch danach erweist sich also als ein naiver. Er endet in reaktionären Formen, die kunstgeschichtlich und in der Geschichte der Ästhetik verbunden sind z.B. mit den Namen der „Nazarener“ oder der „Präraffaeliten“ und den romantischen Konvertiten zum Katholizismus, die erschrocken von den Exzessen der Subjektivität und ihrer Schriftbilder sich wieder in den Hort einer Einheit wünschten, ästhetisch in der *Ikonographie* des Christentums und spirituell in den Formen der katholischen Kirche. Andererseits kann diese Trennung in der Tradition Lessings, also einer Trennung, die Schrift und Bild bestimmten Medien zuordnet und bestimmten Genres oder *sujets*, nur um den Preis einer Blindheit aufrecht erhalten werden: der Blindheit nämlich gegenüber dem Umstand, dass auch die Schrift Bild ist, und das Bild vielleicht auch Schrift. Diese Dimension der Schriftbildlichkeit zeigt sich allerdings nur, wenn man nicht darauf beharrt, dem einen – der Schrift – die Aufgabe der Differenzierung zuzuordnen und dem anderen – dem Bild – die Aufgabe der Einheitsstiftung für die Differenzen. Das Schriftbild ist ein *graphisches* Bild: in dieser Doppelung ist es ein Bild ohne Einheit oder ein Bild, dass sich der Funktion des Imaginären, Einheit vorzuspiegeln, entzieht. In diesem Entzug entzieht das Schriftbild sich als gegebenes Bild einem unmittelbaren Sinn – und verdoppelt oder wiederholt damit die Spaltung, die der Schrift von Anfang an eigen ist und an die ich eingangs dieses Textes erinnern habe: die Spaltung zwischen der Geltung des gegebenen Textes und dem Entzug seines Sinns oder seiner Bedeutung. Als Schriftbild *offenbart* die Schrift sich selbst als opak und zeigt, dass sie nicht zu allererst dazu da ist, eine Intention zu übermitteln und möglichst ohne Reibungsverluste den Inhalt einer Botschaft von einem Sender zu einem Empfänger zu transportieren. Und von dort aus ermöglicht das Schriftbild auch denjenigen Blick auf das Bild, der entschlüsselt, dass es niemals unmittelbar etwas mitteilt, was in der Schrift nur vermittelt seinen Ort finden könnte (auch nicht in verworrener Weise, etwa auf Grund der komplexen Beziehungen zwischen den Merkmalen, die sich im Bild aktualisieren, wie dies etwa bei Baumgarten behauptet wird).

6.

Im Schriftbild zeigt sich also, dass beide, Schrift und Bild, an dieser Stelle gleichen *Ursprungs* sind. So wenig wie das Bild hat die Schrift bezogen auf eine Intention oder eine zu leistende Mitteilung nur eine instrumentelle Rolle. Die Schrift hat „nichts Dienendes an sich, fällt beim Lesen nicht ab wie Schlacke“ (W. Benjamin). Beim Gießen von Eisen oder anderen Metallen fällt die Schlacke ab – bzw. sie wird abgeschlagen, daher hat sie ihren Namen - nachdem die Form, die erwünscht und geplant ist, vom jetzt abgekühlten Metall eingenommen worden ist.

Die Schlacke ist Zeugnis geglückter – und damit beendeter – Intention: der Herstellung von Metall, bzw. metallener Formen. Die Schrift dagegen endet nicht, gerade nicht in ihrer Schriftbildlichkeit. Schrift, Wort und Bild sind an ihrem Ursprung eins – so lehrt Walter Benjamin. Und nicht eins in dem Sinne, dass sie aus einem ontologisch gesicherten Zusammenhang von Worten und Dingen entspringen oder aus einer vorsprachlichen Absicht. Dieses Eins-sein ist keine metaphysische Einheit. Sie sind eins, weil sie als Schriftbild – als „dialektisches Bild“ oder als „Dialektik im Stillstand“ – sich nicht in der Mitteilung einer Intention erschöpfen. Das Schriftbild ist in sich identisch und gerade darum muss es offenbar gelesen werden, d.h. kommentiert, interpretiert werden: Man muss mit dem Gegebenen arbeiten.

7.

Die Versuche der Theologie und der Ästhetik, Schrift und Bild fein säuberlich zu trennen, um so durch die Benennung zweier Teile ein aus diesen Teilen zusammengesetztes Ganzes zu erhalten, werden hier an die Stelle geführt, an der sie scheitern müssen und an der sich das Scheitern wiederholt. Das Graphische am Schriftbild, die Spur, die Dimension der Offenbarung, verstanden als das Erscheinen eines Mediums ohne die Absicht einer Mitteilung endlich begrenzten Inhalts, zeigt sich im Schriftbild. Als Inbegriff des Mediums enthält das Schriftbild jenen „latenten Hinweis auf die Gegenstände der Theologie, ohne welche der Wahrheit nicht gedacht werden kann.“ (W. Benjamin) Nein, das Schriftbild enthält nicht jenen Hinweis. Das Schriftbild – die Buchstaben und Linien der Offenbarung, die Offenbarung der Buchstaben als Linien oder Schnitte – enthält jene Gegenstände und ist selbst jener Hinweis. Man würde sehr irren, dächte man hier an Theologie im sozialen und wissenschaftlichen Sinne oder an den Glauben der Religion. Die Gegenstände der Theologie sind nicht die Inhalte der Theologen. Umgekehrt zeigt sich in diesem Verständnis des Schriftbildes die einzige Weise, das Erbe der Schrift – und d.h. das Erbe des Menschseins – ohne Gott, d.h. atheistisch zu denken. Der Weg führt nicht darüber, die Nüchternheit der Aufklärung und der Wissenschaft durch Kunstreligion oder durch die künstliche Religion uns zeitgenössischer Fundamentalismen zu kompensieren. Doch auch die Leugnung der Dimension des Schriftbildes – der Dimension, die uns durch das Schriftbild anruft, ohne uns zu sagen, wozu oder warum, ohne zu sagen, was es bedeutet oder welchen Sinn es offenbart –, ist für die Kunst und die Ästhetik kein gangbarer Weg. Ein eliminatorischer Rationalismus, der die Effekte der Anrufung durch das rätselhafte Schriftbild dadurch zu erklären versucht, dass er sie reduziert auf andere Phänomene (Täuschungen, Gestalten der Psychologie, evolutionäre Vorteile, intersubjektive kommunikative Rationalität) beseitigt die Kunst, er erklärt sie nicht.

8.

Der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan hat einmal geschrieben, nicht die Aussage „Gott ist tot“ bestimme den Ort, von dem aus ein moderner Atheist sprechen könne, sondern die Aussage, „Gott ist unbewusst“. Um dieser kleinen Vignette zum Thema des Schriftbildes einen vorläufigen Abschluss zu bereiten, will ich diese enigmatische Feststellung mit einer weiteren ergänzen, in der sich Lacan mit dem bereits zitierten paulinischen Diktum beschäftigt, der Buchstabe töte, der Geist aber mache lebendig. Lacan macht darauf aufmerksam, dass die Erfahrung des Lebendigeins von bestimmten Faktoren abhängt, die sich am deutlichsten in solchen Phänomenen wie der Verliebtheit zeigen: Wir fühlen uns lebendig, weil wir frisch verliebt uns als ganz erleben, unsere Mängel beseitigt durch den Anderen, dem wir das Wissen unterstellen darüber, wie er oder sie unsere Mängel füllen soll. Um diese Erfahrung zu machen, muss die Szene des Verliebenseins bereitet sein eben dadurch, dass das Individuum seinen Mangel erfährt und die Sehnsucht, ihn durch ein bestimmtes Objekt auszugleichen. Das Objekt, das dieses leisten soll, kann er oder sie erkennen, weil es

bereits durch eine Spur markiert ist als eben das Objekt, das den Mangel des Individuums füllen könnte. Das Finden des Objekts setzt die Lesbarkeit des Objekts voraus. Freud hat dies auf den Nenner gebracht, dass das „Finden des Objekts im Wesentlichen ein Wiederfinden ist.“ Diese Spur ist die Spur des *Schriftbildes* – um das Objekt erkennen zu können, muss es gelesen, also wiedererkannt werden.

9.

Um die Wahrheit eines solchen Ereignisses bezeugen zu können, muss in der Erfahrung ein Objekt auftauchen, das sich ganz wie die „Gegenstände der Theologie“, von denen Benjamin gesprochen hat, offenbart. Dies sind einerseits Gegenstände, die mich anrufen, mich zur Antwort verpflichten, mich in die Verantwortung nehmen; andererseits sind sie aber auch von solcher Art, dass ich sie nicht unmittelbar in ihrem Sinn erfassen kann. Dies liegt daran, dass die Effekte des Schriftbildes unabhängig von irgendwelchen Intentionen stattfinden, sie erarbeiten sich nach der Logik des Strichs in der Zeichnung oder des Buchstabens in der signifikanten Ordnung durch die Gesetze der Differenz. Das heißt, dass die Elemente des Schriftbildes oder das Schriftbild als Elementares sich nach eigenen Gesetzen ergibt und nicht nach der Gesetzmäßigkeit einer Abbildung. Der *Buchstabe*, als der Gegenstand des Schriftbildes, „bringt alle Wahrheitseffekte im Menschen hervor“, schreibt Lacan, „ohne daß der Geist sich auch nur im geringsten darin einmischen würde.“ Er fährt fort: „Diese Enthüllung hat sich Freud geoffenbart, und er nannte seine Entdeckung das Unbewusste.“ Wenn es manchmal der Ästhetik erscheint, dass das Bild näher an der Wahrheit sei als die Schrift, dann nicht, weil es besser abbildet oder näher an den unaussprechlichen Dimensionen der Absicht oder Intention wäre. Sondern weil es wie das Schriftbild nicht etwas bereits Vorhandenes in ein anders Medium umsetzt, sondern mit den Lücken – der Entzogenheit des Sinns – im Gegebenen arbeitet.

Ines Spanier tut genau dies, wenn sie in doppelter Umsetzung Gegenstände fotografiert und dann, in zusammengesetzter und neuer Weise, aber auch treu und genau, diese in das Medium der Zeichnung überträgt. Diese erscheint gerade durch ihre Treue zu Originalgrößen monströs, etwa wenn Spanier ein Abflussrohr in der Länge von mehreren Metern zeichnet, mit allen Kratzern, Dellen, Winkeln, Schatten, die sie vorfindet. Jüngst hat die Künstlerin damit begonnen, die Oberfläche verschiedener Holztischplatten zu fotografieren und dann die so wieder zusammengesetzten Fragmente der Platten von den Fotografien abzuzeichnen: Hier haben wir Signifikanten, die jenseits der Bedeutung verharren. Sie rufen an, rufen auf: und öffnen sich für nichts als für einen Kommentar. Ines Spanier arbeitet an der Grenze des Schriftbildes: Sie zeigt die graphische Dimension der Zeichnung im Sinne des Buchstabens oder der Grammatologie der Kunst. Das Unaussprechliche daran ist nichts Ephemeres, der Sprache als solcher Entzogenes: sondern der ursprüngliche Akt der Kopie, der scheinbar das Subjekt ersetzt durch eine quasi-maschinenhafte Genauigkeit und Arbeitsform. Und genau in diesem Ausstreichen einer offensichtlichen Dimension semantischer Absicht zeigt sich die Subjektivität nicht nur dieser Künstlerin, sondern dann auch der Kunst selbst. Sie zeigt sich indem in ihr die Doppelung geschieht, dass die Zeichnerin vom Schriftbild aufgerufen Schriftbildlichkeit produziert im Akt des Abzeichnens. Das dies nicht mimetisch ist: genau darin zeigt sich ein Träger, also ein Subjekt der Kunst, das jenseits aller Absicht arbeitet.

- P. Schäfer: „Text, Auslegung und Kommentar im rabbinischen Judentum“, in: J. Assmann/B. Gladigow (Hg.): *Text und Kommentar*, München 1995.
- W. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem, Frankfurt 1991, Bd. I.1, 200-432
- W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. V.
- J. Lacan: „Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud“, in: ders.: *Schriften II*, Weinheim, Berlin: Quadriga 1991, S. 15-55.